MT
955
.L26
1858

LACOUR

Mise en Scène d'un Opéra

U d'/of OTTAWA
39003002799673

Ottaviensis

Universität
BIBLIOTHECA
Ottaviense

MISE EN SCÈNE ET REPRÉSENTATION

D'UN OPÉRA EN PROVINCE

VERS LA FIN DU SEIZIÈME SIÈCLE

Extrait de la Revue française

(XII^e^ volume)

TIRÉ A 60 EXEMPLAIRES

PARIS — IMP. SIMON RACON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.

MISE EN SCÈNE

ET REPRÉSENTATION

D'UN OPÉRA

EN PROVINCE

VERS LA FIN DU SEIZIÈME SIÈCLE

PAR

LOUIS LACOUR

PARIS
AUGUSTE AUBRY, LIBRAIRE-ÉDITEUR
16, RUE DAUPHINE, 16

1858

Universidad
BIBLIOTECA
Ottaviano

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

MIT
965
.L24
1858

http://www.archive.org/details/miseenscneetre00lapi

MISE EN SCÈNE ET REPRÉSENTATION

D'UN OPÉRA EN PROVINCE

VERS LA FIN DU SEIZIÈME SIÈCLE

A l'époque où Charles Vigarani fut appelé en France par Mazarin, il y avait longtemps que la mise en scène et la décoration théâtrale demandaient un réformateur, non pas pour leur indiquer de nouvelles ressources, mais pour leur rendre la vie.

Le génie tragique, tel qu'il avait inspiré les Jodelle et les Garnier, et tel — heureusement pour les belles-lettres, mais malheureusement pour l'action dramatique — qu'il devait plaire aux Corneille et aux Racine, n'avait pas tardé à étouffer sous ses longs récits les prestiges inventés par le peintre et le machiniste dans les siècles précédents. Baïf s'était décidé pour l'action. « Tragédie, écrivait-il dans la préface de son *Électre*, est une moralité composée des grandes calamitez, meurtres et adversitez survenues aux nobles et excellentz personnaiges, comme Ajax, qui se occist pour avoir frustré les armes d'Achille; Œdipus, qui se creva les yeulx, etc., etc. » Mais la mort ne lui permit pas de mettre en pratique un précepte si clairement et si formellement exprimé. Ses successeurs l'eussent imité, et tant de monologues et de confidences, qui ne sont que remplissages, fussent demeurés dans les creux cerveaux de leurs auteurs. L'ignorance et la sottise, s'écartant des voies si noblement parcourues par l'antiquité, trouvèrent moyen de ne plus voir dans la tragédie qu'un lourd canevas à lieux communs et à déclamations ampoulées; elles firent bon marché de l'intérêt des événements et furent cause qu'il fallut attendre trois siècles avant de voir, dans une pièce

de théâtre, de *grandes calamitez, meurtres et adversitez,* qui sagement exposés, amenés, mis en jeu selon toutes les règles du costume — ce dernier mot dans son sens le plus large — par une action qui ne sait pas languir, sont les principaux ressorts de l'art dramatique.

L'Angleterre avec Shakspeare, l'Italie avec Métastase, furent mieux partagées que nous. Tandis que, dans le courant du dernier siècle, nous bâillions aux œuvres des Campistron, des Crébillon, des Lafosse et consors, lesquels n'avaient emprunté à l'hoirie des Corneille et des Racine que la mortelle règle des trois unités, elles pouvaient applaudir quantité d'ouvrages où le luxe de la mise en scène cadrait merveilleusement avec l'action. C'est ainsi que, dans l'*Aetius* (*Ezio*) de Métastase, le commencement du premier acte représentait le Forum et ses immenses édifices, un arc triomphal sous lequel passait toute une armée romaine, puis le vainqueur qui ne descendait de son char que pour ouvrir la scène avec Valentinien. Ces prodiges de décoration étaient inconnus en France. L'or répandu à profusion, et jamais avec goût, blessait l'œil au lieu de le flatter [1]. Et dans quels lieux les habitants de Rome applaudissaient-ils ces chefs-d'œuvre? Sous les lambris majestueux d'Aliberti et d'Argentina; tandis que nous nous voyions ou plutôt que nous nous sentions parqués en des salles obscures, dont l'entrée ressemblait à « celle des prisons [2]. »

Cette décadence, cet oubli des anciennes splendeurs sous la minorité de Louis XIV, Maynard s'en rend l'interprète dans un sonnet auquel nous empruntons ces vers à la louange des machines de Vigarani :

> Jule [3], nos curieux ne peuvent concevoir
> Les subits changements de la nouvelle scène :
> Sans effort et sans temps, l'art, qui la fait mouvoir,
> Fait d'un gouffre un parterre et d'un mont une plaine;
>
> Il change un antre obscur en un ciel azuré;
> Où les poissons nageoient, on voit naistre des roses.
> Quel siècle fabuleux a jamais admiré
> En si peu de momens tant de métamorphoses!

Nous allons nous convaincre que, longues années avant Maynard — et loin de Paris — on avait su changer les fleuves en champs de roses, et d'un ciel

[1] C'est ainsi que Pharasmane s'écriait dans un palais splendide :

> La nature marâtre, en ces affreux climats,
> Ne produit, *au lieu d'or*, que du fer, des soldats!

En 1768, le *Devin du village* fut joué plusieurs fois à Fontainebleau *avec décoration de diamants*. « Cela ne quadroit pas trop au genre du drame, mais frappoit par son éclat éblouissant, » ajoute Bachaumont après avoir noté le fait.

[2] *État actuel de la musique du roi et des trois spectacles de Paris*, 1768, p. V.

[3] Le cardinal Mazarin.

azuré faire des antres obscurs, à l'époque où le ballet, perfectionné pour l'usage de la cour de France par les serviteurs italiens de Catherine de Médicis, avait, en nécessitant l'emploi de décors plus riches et plus compliqués, opéré toute une révolution dans l'art du metteur en scène. Apologistes-nés de l'importation étrangère, les Français qualifièrent de chef-d'œuvre — et cette fois sans trop errer — le nouvel et luxueux appareil. Il parut dans tout son éclat au *Ballet comique de la Royne*, fait par Balthazar de Beaujoyeux pour les noces de mademoiselle de Vaudemont et du duc de Joyeuse (15 octobre 1581). On n'avait encore rien vu de semblable. C'est là qu'il fut donné pour la première fois, à dix mille spectateurs, d'applaudir un bosquet d'arbres *naturels* couverts des divinités protectrices des forêts, une forteresse et ses hôtes, des nuages dorés, asiles des habitants de l'Olympe, et mille autres merveilles plus étonnantes. Dès lors expirèrent l'enfer, la terre et le paradis des anciens jeux et disparurent les grandioses puérilités de cette triple scène. Vingt copistes se disputèrent l'héritage de Beaujoyeux, et quelques années après, le 25 février 1596, se représentait, dans une des salles du château de Nantes, une pastorale pleine de jeux de scène empruntés aux Italiens, et dont les décors laissaient loin derrière eux tous les prestiges déjà surannés du *Ballet comique*.

L'*Arimène*[1] est le titre de cette pièce. On l'imprima de suite, et, par bonheur, le poëte songea à l'enrichir de longs détails sur sa mise en scène.

Ce qui rend l'ancienne mise en scène si difficile à étudier, c'est que, à part un ou deux mots dans les anciens manuscrits de mystères et dans les préfaces de quelques tragédies, on ne trouve rien qui puisse édifier méthodiquement les curieux. Les auteurs ont toujours oublié d'instruire le public de la façon dont leurs pièces étaient montées. Nous ne laisserons pas échapper l'excellente occasion que nous offre l'*Arimène* d'ajouter une page de quelque intérêt à cette histoire négligée, faute de matériaux.

Et d'abord un mot sur son auteur, Nicolas de Montreuil ou Montreux, aussi inconnu sous ce nom que sous celui d'Olenix du Mont-Sacré, son anagramme. Quoique le plus fécond de nos premiers poëtes dramatiques, — il a écrit treize pièces, cinq de plus que le second des Baïf et que Garnier, — quoique auteur d'une épopée de douze mille vers et de plus de dix mille autres vers, sonnets, épîtres, hymnes pieux, tous imprimés; enfin, quoique romancier habile pour son temps, Nicolas de Montreuil est aujourd'hui tellement oublié que la *Biographie* soi-disant *universelle* ne consacre pas une pauvre ligne à sa mémoire. Pourtant, né dans une famille éprouvée

[1] L'*Arimène* d'Olenix du Mont-Sacré, gentilhomme du Maine, pastorale. A monseigneur le duc de Mercœur, et devant luy représentée. A Nantes, chez Pierre Doriou, imprimeur et libraire-juré de l'Université, demeurant en la rue Saint-Pierre. M.D.XCVII. Paris, Saugrain, même année, in-12.

par la mauvaise fortune, il soutint vaillamment son nom à la pointe d'une plume toujours au travail et parfois bien inspirée. Sa *Miraculeuse délivrance de monseigneur le duc de Guise* est une satire pleine de traits mordants et de vers frappés au coin du véritable sentiment poétique. Henri III a compté peu de rimeurs à le bafouer avec une verve mieux armée qu'est celle de Montreuil. Ce vers, par exemple, pris au hasard, n'est-il pas beau :

Les forfaits des grands rois sont actes d'équité !

La *Miraculeuse délivrance* en compte beaucoup d'autres aussi bien acérés.

Montreuil, à deux ou trois ans près, a parcouru la même carrière que Shakspeare. L'un et l'autre ont vu la fin du seizième siècle et le commencement du siècle suivant. Tous deux cultivèrent le même art; mais il y aurait impiété à les comparer, si ce n'était pour plaindre l'illustre dramaturge anglais de n'avoir pas eu toujours à sa disposition le luxe des décors et la grandiose mise en scène que l'on déploya pour l'*Arimène* du rimeur notre compatriote.

Vers 1595, Nicolas de Montreuil, fier de son ridicule pseudonyme, vivait à Nantes, où le duc de Mercœur, gouverneur de Bretagne, qui l'aimait et faisait grand cas de son génie poétique, lui donnait asile dans le château. Il finissait d'écrire une pastorale que ce prince lui avait dès longtemps demandée, et s'ingéniait à trouver les plus fabuleuses excentricités de décoration qu'il soit possible : — cela rentrait dans les détails de la commande du maître. Le succès des pièces de Montreuil à Poitiers et à Lyon avait été rapporté au gouverneur, et il ne voulait pas être le dernier à mettre en relief les œuvres de son favori. Montreuil se hâta de lui obéir, et l'*Arimène* fut représentée avec d'immenses frais, au grand ébahissement des hobereaux bretons.

« Le theastre eslevé, dit Montreuil, à l'un des boutz de la grand'salle du chasteau, avoit vingt-cinq piedz en quarré; la face en estoit abaissée d'un pied et demy pour en rendre plus apparente la perspective. Il portoit en face quatre pantagones, chacun rendant cinq diverses faces, et ces pantagones estoient meuz et tournez par une seule viz de fer qu'un homme seul pouvoit tourner soubz le theastre; les faces estoient peinctes diversement selon le subject de la pastorale et des divers intramèdes, les chapeaux des pantagones semez de fleurs meslez de lambrisseaux d'or et portans chacun quatre flambeaux alumez [1].

[1] Ces pentagones tournant sur leur axe et n'offrant jamais qu'une face au public étaient ingénieusement inventés et rendaient excessivement prompt le changement à vue. Aujourd'hui, l'appareil théâtral se compose en général de toiles peintes appliquées sur des châssis et fixées dans des coulisses. Il a pour lui le grand avantage de la légèreté. Ces pentagones n'étaient-ils pas un peu massifs? Leur manœuvre ne rendait-elle pas nécessaire entre eux un vide considérable qui devait laisser voir les acteurs

« Sur le theastre estoit un grand ciel portant la face nocturne pour supporter les corps célestes representez aux intramèdes. Les pantagones laissoient diverses ouvertures entre eux par où sortoient les acteurs.

« A l'un des boutz du theastre estoit la grotte de Circimant, magicien, d'où sortoient les demons alors de ses conjuremens, et de l'autre un antique rocher duquel sortoient partie des effects de sa magie, comme feux, fontaines, serpents et autres choses.

« Les deux costez du theastre garniz de rangs de lampes de verre, plaines d'huiles odorantes et de toutes couleurs.

« Près du theastre estoit eslevé un perron couvert de tapisserie, où estoient siz monseigneur, mesdames, monsieur l'ambassadeur du roy catholique, feu monsieur le marquis de Belle-Isle, madame sa femme, monsieur de Querberio et plusieurs autres seigneurs, dames et damoiselles; le bout et les costez de la salle garniz de siéges en forme d'amphitheastres pour asseoir grand nombre de damoiselles et autres personnes, avec des galleries au bout et autour, faictes exprès pour contenir la grande et immence multitude des spectateurs; l'ordre du chasteau si prudemment mis, suivy et parachevé par messieurs les capitaines d'iceluy qu'il n'y survint ny rumeur, ny désordre, ny péril.

« Derrière le theastre estoient plusieurs salles et chambres où s'habilloient les acteurs. »

Avant de passer outre, analysons, aussi brièvement que possible, la pastorale de Montreuil.

Arimène, jeune berger, aime à la folie, mais chastement, — l'auteur prend soin de nous le répéter à satiété[1], — une jeune pastourelle du nom d'Alphize. « Ceste fille libre n'aime que la chasse. » Il paraît que l'amour de la chasse est inconciliable avec celui d'un beau gardeur de moutons toujours prêt à donner sa vie pour l'objet de ses purs désirs. Cependant les nombreuses bergères du canton n'ont pas les goûts d'Alphize : il en est une surtout que les regards langoureux d'Arimène ont profondément blessée au cœur : c'est Clorice. Chaste fille encore que Clorice : elle repousse depuis trois ans, avec une haine de plus en plus marquée, les propositions d'un certain Cloridan, pas-

sortis de la scène? Ce défaut, du reste, la coulisse ne le fit pas disparaître d'abord. « Il serait à souhaiter, disaient les critiques, vers 1770, que les coulisses fussent disposées de façon qu'on ne vit pas des loges, de l'orchestre, du parterre et de l'amphithéâtre même, les acteurs et actrices attendre, quelquefois en folâtrant, la fin du couplet qui doit les amener sur la scène et les changer en héros et en princesses. »

[1] Montreuil, ainsi qu'on l'a plaisamment fait remarquer, semblait regarder la chasteté comme une dixième muse. Tous les héros de ses poëmes sont chastes. *Joseph le Chaste* est une de ses œuvres dramatiques. On trouve parmi ses romans : les *Aventures et amours de Crinitos, ou œuvre de chasteté;* les *Amours de Cléandre et Domiphile, par lesquelles se remarque la perfection de la vertu de chasteté, livre non moins délectable que profictable à tous amateurs de chasteté*, etc., etc.

teur. Ici le drame commence à se dessiner. Il suffit qu'on sache que Cloridan est aussi dévoué à sa méchante voisine que celle-ci à l'amant d'Alphize. Pour rêver à Clorice, il oublie ses agneaux près de la tanière de la bête fauve. C'est, après Arimène, le modèle des bergers amoureux. Je laisse à penser quel chassé-croisé de déclarations touchantes et de rigoureuses réponses ouvre le premier acte.

Arimène, désespéré, consulte le magicien Circimant, dont la grotte nous a été décrite. Circimant trace un cercle enchanté en faveur du pauvre berger. Toutes les jeunes filles qui mettront le pied dans l'enceinte magique, n'eussent-elles jamais levé les yeux sur un homme, seront enflammées d'amour pour le premier qui se présentera devant elles. Alphize est bientôt au pouvoir d'Arimène. Celui-ci peut satisfaire sa passion; mais il n'ose plus, sa chasteté l'emporte, et Alphize, sortie du cercle, redevient plus cruelle que jamais.

Les événements se précipitent, *ruunt*, pour parler comme le comique de la pièce, vilain pédant dont les lèvres pâteuses laissent échapper à tout instant mille centons latins encadrés de grossièretés qu'on nous donne pour françaises. Le ciel punit Alphize en la faisant tomber aux mains d'un sauvage qui la torture. Arimène, désespéré, se jette dans la mer. Clorice veut le suivre. « Que vas-tu faire? » s'écrie Cloridan. Et, pour la détourner de ce dessein, il promet de lui rendre Arimène mort ou vif. Le dieu des amants le guide, il tire des flots Arimène, et Clorice lui accorde sa main pour le récompenser de ce beau dévouement. Alphize, arrachée aux mains du sauvage par Floridor, sorte de chevalier errant; Alphize, désormais guérie de sa passion insensée, épouse Arimène, et celui-ci se proclame, de par Vénus et Cupidon, le plus heureux des bergers.

Ainsi finit la comédie, ou, pour employer l'*explicit* de quelques vieux poëtes : « *Finis et hic bibant!* » Lors flacons d'aller, jambons de trotter, goubelets de voler, brocs de tinter! Beuverie leur soit légiere!

Il y a cinq actes; chacun d'eux est terminé par un intermède tiré de la mythologie. La fable des Titans fait les frais du premier; le second est l'histoire de Pâris et d'Hélène; Andromède et Persée, Argus et Io, Orphée aux enfers, déroulent ensuite leurs aventures. Ce sont ces intermèdes qui exigent presque toutes les décorations dont on va lire le détail, le théâtre ne représentant guère durant la pastorale que le bocage au fond duquel s'ouvre béant l'antre de Circimant.

« L'intramède du combat des dieux et geantz se representa de la sorte : les faces des pentagones, qui durant le premier acte de la pastorale avoient paru champestres en divers objectz, changèrent, representantz plusieurs rochers antiques. Les geantz armez à l'antique et hault eslevés parurent sur le theastre, arrachantz ces rochers et les entassantz les uns sur les autres. Il demeuroit au lieu d'eux sur les pantagones une certaine représentation que

laisse une pierre arrachée. Au bruit de ces hommes, Jupiter parut au ciel en un globe tournant, qui, venant à s'ouvrir, feit voir ce dieu assiz sur l'arc du ciel, vestu d'une robe de toille d'or, avec sa couronne et son sceptre : à ses costés Pallas et Mercure, habillez en leurs habitz ordinaires.

« Sur le theastre se feit, et comme sur le ciel, un tintamarre et bruit ressemblant au tonnerre, avec son de tambours, et mille feuz diversement artificielz. Jupiter après, tenant en sa dextre son fouldre ardent, le lança sur les geantz, qui montez sur les rochers, le combatoient main à main. A l'instant et hommes et rochers furent abysmez et perduz au fond des enfers, disparoissant comme un esclair à la veue, et le fouldre alumé courant et bruiant sur le theastre, dont les fumées estoient douces pour avoir entré des perfums parmi la pouldre. Le ciel s'estant refermé et les pentagones rapporté leurs faces silvestres, le concert des musiciens avec les voix et les instrumens de toutes sortes, chantèrent. »

Au second intermède, « les pantagones changèrent de face, representans en prospective la ville de Micène, avec ses ports, tours, donjons, palais et superbes édifices. Une mer coula artificieusement sur le theastre où flotoient les navires de Pâris qui rencontrent en leur roupte des nefs ennemies. Le combat naval se représente avec tous les accidens qui surviennent en pareil cas, feux d'artifice, cris, combats main à main et accrochemens de navires.

« Pâris victorieux coulle à fond ces nefs ennemies, qui se perdirent en un moment rompues et brizées. Il arrive à Micène, void Hellène, en devient amoureux et elle de luy. Enfin il la ravist : à l'embarquement se feit un combat de terre entre les siens et les Grecs venuz au recouvrement de leur royne. Ce combat fut fort brave et les combattans bien armez à l'antique où tous les accidens des combats de terre parurent représentez. Pâris neantmoins emmeine sa prise avec les despouilles royales de Menelaus et de sa ville.

« Hellène dans les nefs prononça en forme d'excuse aux dames et deploration de son sort les derniers vers de l'intramède :

. . . . . .

Ne croyez pas, ô dames, que de cœur
J'ay' consenty à ce cruel malheur,
Et que Pâris de mon gré m'ait ravie,
Puis que je n'eus onc de ce faict envie !

Troisième intermède : « Sur le theastre parut une mer agitée, et les pantagones changeans de face parurent portant des grotesques et rochers, à l'un desquelz, dont le pied se baignoit dans les flots de la mer, parut Andromède attachée avec chaînes de fer. Du ciel descendit Persée sur le Pegaze que fort industrieusement il faisoit mouvoir. A l'instant sortit le monstre de la mer avec un haut bruit et jaillissemens de flots qui, s'approchant pour dé-

vorer Andromède, fut empesché par Persée, longtemps combattu, puis enfin tué. Le chevalier après, déliant la pucelle et la mettant en croupe sur le Pégaze, s'en revolla victorieux. Puis les chantres chantèrent. »

L'avant-dernier intermède ne fut pas le moins curieux : « Les pantagones parurent en faces bocquagères, une belle vache sur le theastre, marchant et paissant, Argus avec sa houlette assiz près d'elle et la regardant de ses cent yeux; Jupiter descend du ciel en une nue et dans un globe suspendu en l'air, Mercure à son costé qu'il feit descendre soubz une nue sur le théastre pour charmer et tuer Argus; ce qu'il feit, somnant du flageollet. On vit peu à peu les yeux d'Argus se fermer, comme touchez du sommeil, estantz tous endormiz; Mercure lui trenche le chef, met la vache en liberté, qui s'en courut sur le theastre, puis remonte au ciel et porte la teste d'Argus à Jupiter. Cela fait, le concert des chantres chanta avec les instruments. »

Le cinquième et dernier tableau des intermèdes montra les pentagones « en faces tristes, creuses, noires, semées d'ombres, de serpents, de feux et de mille horreurs. Le theastre s'ouvrit et lors parut la gueule d'enfer ayant au dedans le chien Cerbère, jetant le feu par les trois gueulles. Orphée habillé d'un satin blanc, et à la mode des anciens prebstres de Thrace, un luth en la main, parut sur le theastre chantant fort doucement. Peu à peu l'on vit Cerbère cesser son feu, comme ravy de ceste douce voix, puis l'ayant cessé de tout, permettre l'entrée d'enfer à Orphée, qui devallant chantoit toujours ses vers, assoupissant la flamme et les fumées qui sortaient de ce creux manoir, où arrivé, charme de sorte les esprits de son doux chant qu'ils luy rendirent sa femme dont la teste parut sur le theastre et hors de l'enfer où soudain elle retomba pour l'avoir tournée, et regardé derrière elle. Orphée, se retirant triste, en piteux regrets recitta les derniers vers, puis le concert des musiciens se respondit. »

Montreuil n'aurait pas besoin de nous rappeler quel succès accueillit son œuvre ainsi montée, cependant il prend soin de terminer modestement par ces paroles : « Chacun se retira plus ennuyé de la fin que de la longueur de la chose. » Mortellement longs, en effet, auraient paru ces cinq actes d'une insipide monotonie et leurs cinq appendices mythologiques, sans les prodigieux décors dont nous venons de lire la description et qui sauveraient aujourd'hui le plus mauvais mélodrame.

Ces récits ont un tel parfum de vérité qu'il n'est pas possible de croire qu'on ait voulu nous jouer; d'ailleurs ce qu'ils exposent ne trahit-il pas son origine? ne porte-t-il pas un cachet bien connu? L'esprit exercé reconnaît tout de suite une quinzième édition, revue, corrigée et considerablement augmentée du *Ballet comique* de Beaujoyeux, et se demande quelle main italienne a pu créer et diriger ce grandiose spectacle avec ses raffinements d'artifices et tant d'autres prestiges étranges. Il ne faudra pas chercher longtemps.

Rien n'indique l'auteur de ces phénomènes et cependant tout chuchote son nom, tout le dénonce. Il n'est pas loin.

N'oublions pas que nous sommes au château de Nantes et en 1596, à une époque où une des célébrités de l'astrologie et des sciences occultes vieillit dans cette antique forteresse après avoir rempli l'Europe de son nom. Est-il besoin de le dire? c'est ce fameux Cosme Ruggieri, amené en France par Catherine de Médicis, bientôt fait abbé de Saint-Mahé au pays des Bretons bretonnants et enfin compromis dans le procès de La Mole et de Coconas.

Ne nous y trompons pas, voilà le véritable organisateur du succès de l'*Arimène*. Le canevas est de Montreuil, bien; mais la mise en scène a été tracée par Ruggieri.

Un moment j'avais hésité avant de soulever la robe du *feinteur* et de l'*artificieur* sous laquelle je flairais une souquenille d'alchimiste. Je savais que les opinions religieuses de notre brave abbé sentaient de très-loin le fagot et que Montreuil professait le catholicisme le plus orthodoxe; mais bientôt je reconnus combien mal fondés étaient mes scrupules quand je vis notre poëte parer d'un sonnet italien de Ruggieri, adressé au duc de Mercœur, son fastidieux poëme de l'*Espagne conquise*[1]. J'avais la preuve certaine des relations du dramaturge et de l'ancien protégé de Catherine de Médicis : avec un peu de bonne volonté je pouvais les croire amis, puisque le même toit les abritait[2].

Cette représentation de l'*Arimène* fit un certain bruit dans le monde des heureux de l'époque; plusieurs voulurent se procurer le plaisir de faire jouer chez eux la pastorale en vogue. Deux éditions du livre dans la même année disent son succès. Je trouve la preuve des représentations ultérieures dans plusieurs exemplaires qui portent des suppressions et des changements manuscrits très-significatifs : l'un d'eux corrige les passages intéressant particulièrement le protecteur du poëte; ainsi ces vers du cinquième acte :

> Je le cognois, n'est-ce ce grand vainqueur
> Nommé partout le grand duc de Mercœur?..

deviennent :

> Je le cognois, n'est-ce ce grand Loys
> Nommé partout l'heur de la fleur de lys?...

Mais arrivons vite à d'autres particularités de notre opéra champêtre, le-

[1] L'*Espagne conquise par Charles le Grand, roi de France, en 24 chants*. Nantes, Doriou, 1597, in-8.

[2] Ruggieri ne se faisait pas oublier au château de Nantes. On sait que, deux années plus tard, en 1598, le crime d'envoutement contre Henri IV lui fut gravement reproché, et qu'il vit encore une fois la hart de très-près. On l'absout sur les ordres du roi, qui se flattait d'avoir jadis trouvé en lui un protecteur vigilant. En effet, tandis que Catherine de Médicis lui faisait consulter les astres pour savoir quelles nouvelles armes diriger

quel, à vrai dire, n'a de champêtre que son titre, et n'achevons pas sans parler de cette seconde partie de la mise en scène qui est l'accessoire obligé du décor, le costume, et voyons de quelle manière Ruggieri et Montreuil auront respecté les rigoureuses lois qu'il impose à l'auteur dramatique.

« Ces acteurs estoient habillez à la forme des pasteurs d'Arcadie, tous de satin de diverses couleurs, enrichiz de clincamp, la panetière de clincamp, les botines de la couleur de leurs habits, semées de roses de clincamp, leurs chapeaux de mesme et la houlette argentée en la main, les habits fort esclatants, riches et bien faicts.

« Arimène habillée de satin orangé.

« Ermage, vieil pasteur, de satin à couleur de feuille morte.

« Floridor habillé à la françoise, de satin cramoisi, la cappe de mesme, doublée de clincamp, l'espée dorée et le fourreau de velours cramoisi.

« Cloridan habillé de satin blanc.

« Circimant habillé de satin noir, *à la mode des anciens mages d'Égypte*.

« Furluquin, serviteur de Floridor, habillé à la harlequine.

« Alphize, de satin jaulne paillé, avec un javelot en sa superbe main.

« Argence, vieille bergère, de satin gris.

« Clorice, bergère, de satin vert.

« Assave, le pedant, de noir, en robbe pedantesque.

« Aldire, sage pasteur, de tanné.

« Orithie, nymphe, de jaulne doré, avec une coiffure poinctue, *à la mode des nymphes*. »

La bizarrerie de cet affublement nous égayerait bien davantage si l'invraisemblance du costume n'était pas restée, jusqu'à la révolution opérée par Lekain et Talma, le vice dominant de l'art dramatique. Depuis le jour où les efforts répétés de Racine échouèrent devant la persistance et le mauvais goût des comédiens [1], ce vice prit un développement de jour en jour plus pitoyable et plus tristement drôle. On représenta Brutus dans un temple grec et les sénateurs romains revêtus de cuirasses d'or. Mesdemoiselles Dumesnil et Clairon, dans les rôles de Phèdre et de Mérope, portaient des robes de cour. Mahomet fut joué en robe de chambre. Ce fut pour la première fois en 1760 que l'on vit dans les *Mœurs du temps*, de Saurin, deux actrices quitter, pour remplir des rôles de servantes, les habits de satin et les diamants : « Elles

contre les huguenots, lui, ne consultant que son cœur, semblait les voir aux cieux inoffensifs et justes. Ruggieri mourut fort âgé en 1615, sans avoir oublié un seul instant ses occupations favorites. Il publiait, dans les derniers temps, des almanachs populaires à l'usage des laboureurs et autres bonnes gens.

[1] Baron, jeune encore, voulant jouer Achille dans *Iphigénie*, les cheveux frisés et bouclés, Racine s'y opposa.

sont, disent les critiques avec admiration, vêtues en vraies femmes de chambre! On voit aussi une petite maîtresse à sa toilette et en déshabillé! » Mais cette belle révolution eut le sort des coups d'État trop hâtivement faits ; elle vécut autant que les *Mœurs du temps*, c'est-à-dire quelques semaines.

Revenons aux costumes de notre pastorale. Leur mise en lumière ajouta quelques lignes à l'histoire de la caricature. On ne saurait affubler des bergers d'une façon plus grotesque. Il ne leur manqua rien de ridicule ; car les perruques n'étaient pas inventées. Le règne de ces majestueux cadres du *facies* humain fut assez brillant sans lui faire remonter le cours des âges. Il est vrai — hypothèse risquée — que si la pastorale d'Olenix du Mont-Sacré fut jouée depuis Louis XIV, il fallut que tous ces bergers, déjà si plaisants, revêtissent la forêt de crins à la mode. Divinités de l'Olympe, empereurs romains ou germaniques, potentats, hauts barons et pasteurs étaient en ce temps-là égaux devant la perruque. Il est juste d'ajouter que les bons faiseurs avaient de quoi satisfaire les exigences des plus difficiles. Je rapporterai l'annonce d'un de ces *artistes* [1] ; on verra que rien n'était au-dessus de leurs forces : « Le sieur Notrelle, perruquier des Menus-Plaisirs du roi et de « tous les spectacles, place du Carrousel, a épuisé les ressources de son art pour « imiter les perruques des dieux, des démons, des héros, des bergers, des tri- « tons, des cyclopes, des naïades, des furies, etc. Quoique ces êtres, tant fic- « tifs que vrais, n'en aient pas connu l'usage, la force de son imagination lui « a fait deviner quel eût été leur goût à cet égard si la mode d'en porter eût « été de leur temps. A ces perruques sublimes il a joint une collection de bar- « bes et de moustaches de toutes couleurs et de toutes formes tant anciennes « que modernes [2]. »

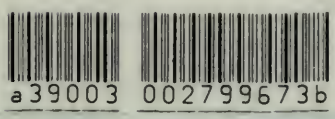
Sur ce, convenons que le chaste Olenix du Mont-Sacré eût gagné à compter Notrelle parmi ses contemporains, et tirons le rideau, non point à la façon déshonnête des anciens farceurs que nous expose plaisamment Du Fail, mais avec toute la majesté de graves comédiens français.

[1] Ils s'intitulaient déjà de la sorte.

[2] *État actuel de la musique du roi*, 1767, p. 105. « Avis aux amateurs de spectacles. » Et qu'on nous dise que le puff est né d'hier!

Universitäts BIBLIOTHEK Ottavien

CE MT C955
.L26 1858
COO LA PIJARDIER MISE EN SCEN
ACC# 1170537

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ottawa
Date due